

SOMMAIRE

PARTIE # 1 METTRE EN SCÈNE EN ATTENDANT GODOT

AU FIL DES PAGES, DANS LES ENCADRÉS VERTS,
NOTES DE MISE EN SCÈNE DE JEAN-PIERRE VINCENT

I. SAMUEL BECKETT D'HIER ET MAINTENANT

DU PASSÉ À L'ÉTAT DE NOTRE MONDE PRÉSENT

BECKETT À REBOURS

II. METTRE EN SCÈNE EN ATTENDANT GODOT

ATELIER DU DRAMATURGE EN HERBE.

3 QUESTIONS POSÉES AU TEXTE.

III. ATELIER DE PRATIQUE ARTISTIQUE

OBJECTIF

POUR ALLER PLUS LOIN

IV. AVANT ET APRÈS LA REPRÉSENTATION. LES CHOIX DE JEAN-PIERRE VINCENT

ENTRETIEN AVEC JEAN-PIERRE VINCENT

QUELQUES QUESTIONS

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ANNEXES

EXTRAITS

ÉCLAIRAGES PHILOSOPHIQUES

JEAN-PIERRE VINCENT : THE GO-BETWEEN
ET NOTES DE MISE EN SCÈNE

Introduire un dossier interdisciplinaire par une phrase de Beckett qui rejette la confluence des arts peut paraître à la fois un contresens et une provocation. Ça n'est pas un contresens, mais c'est une provocation, bien sûr, une provocation de Beckett lui-même. Si Beckett déteste l'anecdote et le caractère décoratif de l'art, particulièrement pour le théâtre, c'est que le théâtre de l'entre-deux-guerres s'est égaré dans les dérives wagnériennes du spectacle. Les *No man's land*, dans lesquels prennent place ses personnages sont des réactions aux feux d'artifice et au clinquant des spectacles en vogue de l'entre-deux-guerres.

Pourtant, Beckett a été le premier après les surréalistes, à confronter la création et l'écriture aux nouvelles technologies y compris aux nouveaux médias, comme la Radio ou la Télévision. Lorsque la jeune Maguy Marin vient le trouver au début des années 80, non seulement il soutient son projet d'un spectacle inspiré de son univers, mais en plus il l'encourage à « manquer de respect vis-à-vis de (ses) mots ». On doit alléger aux consignes dramaturgiques dictées par Beckett, on ne peut pas changer le décor chez Beckett, mais on peut danser Beckett.

Si le texte fait danse chez Beckett, alors la danse chez Maguy Marin fait texte. Les arts travaillent ensemble quand la rigueur du projet qui les unit donne sens à leur complémentarité. Cette exigence d'épure, ce refus de céder à la parure pour se mettre au service d'une « balistique » dramatique, Jean-Pierre Vincent en fait également l'enjeu principal pour sa mise en scène de *En attendant Godot*.

Ce dossier pédagogique a été conçu avec cette même croyance fervente que l'école du spectateur apprend à effacer les murs qui séparent les livres des musées, des cinémas et des théâtres. Mieux encore, elle efface les murs de l'école elle-même. Approcher la littérature par la danse, ou la danse par la philosophie, comprendre l'émergence d'une révolution esthétique en confrontant l'œuvre du peintre avec celle du chorégraphe ou du dramaturge, c'est appréhender l'art, non comme un savoir inerte, mais comme un observatoire brûlant ouvert sur le monde. Danser le mot, jouer la partition d'une pensée... Pratiquer et penser, c'est de deux choses l'une, expérimenter.

Bonne Balade à tous !

Amélie Rouber

« MOI JE NE CROIS PAS
À LA COLLABORATION DES ARTS,
JE VEUX UN THÉÂTRE RÉDUIT
À SES PROPRES MOYENS, PAROLE
ET JEU, SANS PEINTURE ET SANS
MUSIQUE, SANS AGRÉMENTS.
C'EST LÀ DU PROTESTANTISME SI
TU VEUX, ON EST CE QU'ON EST.
IL FAUT QUE LE DÉCOR SORTE
DU TEXTE, SANS Y AJOUTER.
QUANT À LA COMMODITÉ
VISUELLE DU SPECTATEUR,
JE LA METS LÀ OÙ TU PENSES. »

SAMUEL BECKETT
LETTRE À GEORGES DUTHUIT

PARTIE # 1

METTRE EN SCÈNE EN ATTENDANT GODOT

I. SAMUEL BECKETT D'HIER À MAINTENANT

On demandera aux élèves de relier le terme usuel «théâtre de l'absurde» au contexte historique dans lequel il apparaît. Une ouverture vers les autres pratiques artistiques est intéressante: en 1952, que va-t-on voir au cinéma? Au théâtre? Quels romans lit-on? Quelles nouvelles expressions artistiques apparaissent dans le monde de l'après-guerre? À partir de la matière apportée par les élèves, on tentera d'établir une sorte de paysage culturel dans lequel l'esthétique de Samuel Beckett a pris corps.

En attendant Godot, comme une réponse **MÉTAPHORIQUE DE LA SITUATION DE L'HOMME À LA SORTIE DE L'APRÈS-GUERRE. ÉTAT DE DÉRÉLICTION**, image d'une humanité déliquescence qui s'est illustrée par le contraire des valeurs de progrès et d'humanisme sur lesquelles elle croyait s'être édifiée. Toutes les valeurs se sont effondrées: la culture et l'**ÉDUCATION ELLES-MÊMES FONT L'EXPÉRIENCE** que ni la culture ni l'éducation ne préservent de la Barbarie. On peut lire certains passages de *En attendant Godot* comme des références directes à l'Holocauste.

(Cf notes de mise en scène de Jean-Pierre Vincent. Annexe 4)

Le savoir est réduit en esclavage à travers le personnage de Lucky. Plusieurs fois, il est fait référence à la guerre dans *En attendant Godot*, sur les costumes où l'on peut voir une forme de croix juive, mais également dans les dialogues, où Estragon dit que le mieux serait de le tuer «comme des billions d'autres». La danse apocalyptique de Lucky, où il semble croire qu'il est coincé dans un filet,

fait référence à la souffrance des corps et des esprits. Sur le plan culturel, l'art évolue dans le sens d'une mise en cause des représentations. Au Japon, une nouvelle forme d'expression chorégraphique à cheval entre la danse et le théâtre naît du traumatisme d'Hiroshima: **LE BÛTO**. Aux Etats Unis, **MERCE CUNNINGHAM** invente une forme d'expression dans laquelle le mouvement est exempt de toute intention autre que motrice et spatiale et déhiérarchise totalement l'espace. En Allemagne, **BERTOLT BRECHT** invente un théâtre politique qui défait le spectateur de ses réflexes d'identification primaire pour concevoir un regard à la fois étonné et conscient sur les phénomènes dont il sera à présent le spectateur actif et donc engagé. En France, **LA NOUVELLE VAGUE ET LE NOUVEAU ROMAN** apportent une réponse plus esthétique que politique en réagissant contre les formes narratives traditionnelles du roman et du cinéma. Le théâtre de Samuel Beckett trouve donc une place naturelle dans ce paysage culturel mondial où formes et significations doivent ensemble traduire un état nouveau du monde, celui de la mort de l'humanisme et l'obsolescence programmée de l'Homme.



^ Le porche d'entrée de Birkenau 1945



^ Auschwitz. Les montagnes de vêtements et de chaussures

DU PASSÉ À L'ÉTAT DE NOTRE MONDE PRÉSENT

On fera lire avec profit un extrait de l'article de Gunter Anders, «Être sans temps». (Annexes) On pourra par la suite, faire des passerelles avec l'entretien de Jean-Pierre Vincent. Au-delà du contexte historique, quelle vision philosophique du monde se dégage de la pièce? En quoi renvoie-t-elle à notre état du monde actuel?

Dans son entretien, Jean-Pierre Vincent renvoie souvent à des références historiques – notamment à Auschwitz. La question posée par la mise en scène est celle du sens qu'*En attendant Godot* peut avoir pour nous aujourd'hui. Pour Jean-Pierre Vincent, notre société non en état de «décomposition» mais en état de «re-décomposition». Beckett peint et reconnaît le modèle d'une irréversible déchéance et non la promesse d'un événement salvateur. Selon Günther Anders, L'œuvre de Beckett n'est pas porteuse d'une pensée nihiliste, mais bien au contraire, elle soutient l'incapacité d'être nihiliste, même dans la situation la plus désespérée.

Il faut d'abord dire, dès les premières répétitions, la joie qu'on éprouve à travailler ce texte, comme il vous porte, comme il se relance sans cesse, et ouvre de nouveaux paysages – ou bien toujours le même sous des angles différents. Pas d'histoire, mais c'est toute une histoire et c'est plein d'histoires. Scène répétitives, mais on ne se baigne jamais dans le même fleuve.

*EN RÉPÉTANT GODOT, JEAN-PIERRE VINCENT,
NOTES 2015.*



^ *Umusana*, compagnie Sankai Juku © Michel Cavalca

BECKETT À REBOURS

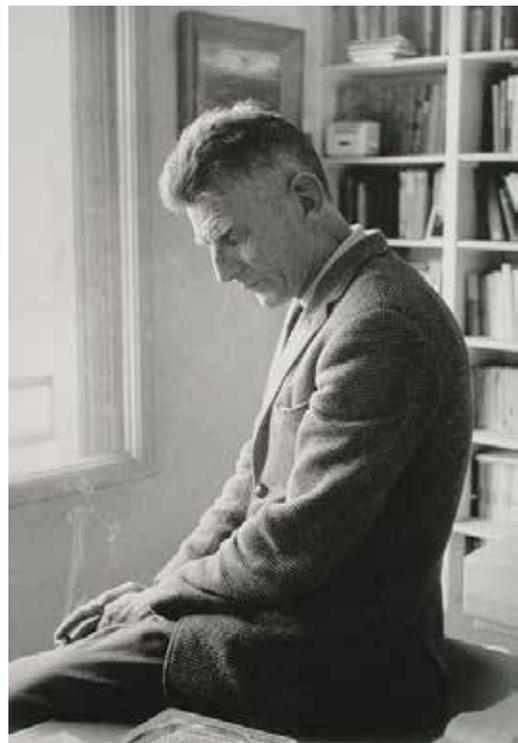
On demandera aux élèves de faire des recherches sur la biographie de Beckett en sélectionnant les éléments susceptibles d'éclairer l'œuvre.

Samuel Barclay Beckett est né le 13 avril 1906 dans une famille bourgeoise irlandaise. Il étudie le français et la littérature à Dublin, puis s'installe en France, où il devient très proche de James Joyce, dont il est l'assistant.

Il poursuit sa carrière académique alternativement en Irlande et en France, avant de se lasser des milieux universitaires et de s'installer définitivement à Paris en 1938. Le 7 janvier de la même année, il est gravement poignardé par un proxénète notoire dont il a refusé les sollicitations, et reçoit alors une large attention médiatique. Fatigué par la bureaucratie judiciaire, il retire rapidement sa plainte, et rentre brièvement en Irlande.

Il regagne la France en 1940 afin de s'engager dans la Résistance. Profondément marqué par la guerre, il continue néanmoins à écrire, et obtient dès la fin des années 1940 un grand succès – notamment pour son théâtre.

Auteur de romans, de nouvelles, de poèmes, de pièces de théâtre et d'essais littéraires, il reçoit le prix Nobel en 1969, ce qu'il considère comme une «catastrophe.» Il rejette par-là l'industrie beckettienne de la recherche universitaire sur son œuvre – recherche parmi les plus riches de la littérature moderne.



^ Samuel Beckett par Gisèle Freund, 1962

« Après la guerre, (...) Beckett et Suzanne ont eu à se préoccuper de manière pressante de raccommoder eux-mêmes leurs chaussures et de ravauder les trous de leurs vêtements. (...) Qui plus est, les souvenirs de leur dur périple à pied pour gagner la zone libre ont sûrement inspiré des phrases telles que « Je me rappelle seulement mes pieds sortaient de mon ombre, l'un après l'autre. » James Knowlson

Bonnelly.

De tous les noms disparus, de toutes les allusions effacées par Beckett, seuls subsistent les fameux Bonnelly, vigneron bien réels de Roussillon, justement parce que personne ne les connaît (à part leurs voisins du Vaucluse).

EN RÉPÉTANT *GODOT*, JEAN-PIERRE VINCENT,
NOTES 2015.

II. METTRE EN SCÈNE EN ATTENDANT GODOT

Espèces d'espaces. On demandera aux élèves d'observer la didascalie initiale. (Annexe 1) Comment la traduire scéniquement ? Pour faire comprendre à quel point l'écriture de *En attendant Godot* s'inscrit dans la matérialité de la représentation, on demandera aux élèves de dessiner le décor en prenant en compte la contrainte de la boîte noire.

On parle souvent du texte de Beckett dans sa remise en cause du langage théâtral. On oublie souvent de dire qu'il remet en question radicalement les modalités de la représentation. Au « presque rien » **DE L'ÉCRITURE RÉPOND LE "PRESQUE RIEN" DU PLATEAU**. Quelques recherches sur les modes de représentation dans les années 50 suffissent à montrer que Beckett donne une réponse à la surenchère des décors, au clinquant, aux recherches virtuoses que

peut créer la dérive du théâtre réaliste : **LE VIDE**. L'espace s'épure pour se réduire aux 4 murs qui découvrent enfin la fameuse boîte noire du théâtre. Le quatrième mur s'ouvre également où le spectateur est invité à **DÉCOUVRIR SA RÉALITÉ PALPABLE**.

L'idée de la route, de l'arbre sont des questions posées au dramaturge plus qu'au littéraire. Beckett donne des indications de mise en espace, définit un principe scénographique. La scène est le lieu de l'ici.

Scénario.

Beckett a écrit une pièce constituée du texte des personnages et constamment parsemée de didascalies très précises, que beaucoup d'acteurs et metteurs en scène ressentent comme contraignantes (ou négligeables). On s'en libère à qui mieux mieux : on est des artistes après tout, des créateurs ou quoi ! Alors, guette la catastrophe. Comme toujours en ces cas-là, la pièce peut toucher au vif ici ou là, durant quelques secondes, puis ennuyer beaucoup, parce qu'on a perdu son fil, son centre. Alors, on bouge, bougeotte, rajoute des mouvements : cette peur de l'ennui fait qu'on s'ennuie...

EN RÉPÉTANT *GODOT*, JEAN-PIERRE VINCENT,
NOTES 2015.

« Godot sans la provocation serait une pièce sur l'incommunicabilité, et l'incommunicabilité a bon dos. La psychologie, le romantisme, le sous-brechtisme à la poubelle ! Alors bien sûr Godot a pu être récupéré par les chrétiens, par les humanistes de tout poil, mais ce qui compte, c'est que cette pièce a changé l'état du théâtre. » Roger Blin

ATELIER DU DRAMATURGE EN HERBE. 3 QUESTIONS POSÉES AU TEXTE

À partir des 3 extraits proposés à Annexe 1 (à défaut de la lecture intégrale de la pièce), on demandera aux élèves de répondre aux 3 questions suivantes :

1. QUELLE PLACE BECKETT ACCORDE-T-IL AU METTEUR EN SCÈNE ?

Dans *En attendant Godot*, le nombre de didascalies semble presque dépasser le nombre de répliques. Tout y est indiqué : décor minimaliste aux teintes grises, environnement sonore (Beckett est aussi musicien), déplacements des personnages et occupation de l'espace scénique, gestes, regards, intonations, et même intentions des personnages – on peut d'ailleurs se demander ce que « Estragon agite son pied, en faisant jouer les ortels » gagne avec « afin que l'air y circule mieux. »

Outre les actions et paroles de personnages, leurs silences même sont codifiés, et gradués : les innombrables *Un temps* semblent n'avoir pas la même valeur que les *Silences* (doublés de *Longs silences*), que les *Repos* ou que les deux *Pauses*. La même minutie s'applique à la distinction des intonations, des gestes, des déplacements, des regards : tous les éléments scéniques sont déjà codés et figés dans le texte. Il ne resterait donc plus à la dramaturgie et à la scénographie qu'à suivre à la lettre les instructions du texte – ou bien à risquer l'apostasie beckettienne ?

Confirmation des silences et zigs-zags...

Le gouffre des silences – syncopes du théâtre, renvois à la solitude de chacun(e) – alternant avec les déflagrations de mouvements rapides, aberrants, affolants. On sent cela physiquement.

Minimum de mouvements durant les plages de dialogue : ce sont les mots qui bougent !

Les mouvements, entrées, sorties, sont des coups de théâtre.

Surtout quand ils sont tous les deux (premier acte), chaque silence est une attente (de Godot, mais pas seulement).

EN RÉPÉTANT *GODOT*, JEAN-PIERRE VINCENT,
NOTES 2015.

2. COMMENT REPRÉSENTER LE RIEN ?

Le « rien » semble obséder Beckett, et à travers lui ses personnages : il n'y a rien à faire, rien à attendre d'autre qu'un inconnu qui ne vient jamais, rien à changer. Beckett serait donc un dramaturge du néant ?

Or, le théâtre, puisqu'il est représentation d'hommes en action, ne connaît pas le néant : le rien y a nécessairement un mode d'apparition scénique – action, regard, pose, écoute. Il ne peut être que presque rien, que tension vers l'effacement (Beckett lui-même dit « le moindre », « jamais par le néant annulé »). Vladimir et Estragon ont beau chercher à renoncer à l'acte (se pendre, partir), à se défaire de la parole, à occuper un espace réduit au minimum, ils se heurtent toujours à une présence – fût-elle réduite au minimum. Il reste toujours un vide, qui n'est pas le rien. Les personnages le savent bien, qui se relancent mutuellement, qui s'envoient des piques, qui s'engagent dans des jeux de rôle pour ne pas rester trop longtemps conscients du vide.

D'ailleurs, ce vide envahit même peu à peu la présence, l'acte et la parole : les actes des personnages n'ont pas de fin, leur présence est incertaine, et ils n'ont rien à dire, mais le disent (le monologue de Lucky en est l'exemple le plus frappant). Parler et ne pas parler seraient donc les deux faces d'un même vide, et c'est à la jointure de ces deux faces que se constitue – immense paradoxe pour l'art dramatique – une représentation scénique, matérielle et concrète, de l'absence et du manque, rejetés hors de l'abstraction.

Ce que Beckett propose, ce n'est donc pas un néant, mais **un anti-théâtre** (pas d'action, refus de la parole théâtrale, décor minimaliste, etc.) qui se construit autour **d'une hyper-théâtralité**. En effet, les personnages eux-mêmes, puisqu'ils n'échappent pas à l'espace scénique dont ils explorent tous les recoins (jusqu'au public, « cette tourbière »), s'y mettent en scène, et sont en permanence (les didascalies le montrent) dans un jeu dans le jeu.

Ainsi, le « rien à faire » inaugural d'*En attendant Godot* est peut-être autant le constat d'un manque qu'un manifeste, qu'un programme : ce rien est encore « à faire » au théâtre, qui tient habituellement en horreur le vide.

Les petites logorrhées.

Il faut faire très attention à ces séries récurrentes de très courtes répliques virtuoses et loufoques qui émaillent la partition de Vladimir et Estragon. Cela doit avancer vite, sans temps, mais si cela va trop vite, on oublie le fait que chaque réplique est une pensée ou une question vitale... Le texte devient une musique mécanique, un cliché de la drôlerie, on ne pense plus, on croit que c'est drôle, et on perd le public.

EN RÉPÉTANT *GODOT*, JEAN-PIERRE VINCENT,
NOTES 2015.

se repoussent, s'éloignent et se rapprochent. À l'inutile exploration d'un espace immobile fait écho l'exploration individuelle de son corps: on mange, on boitille, on porte sa main au pubis en réprimant son rire, on fait des mimiques, on reste « immobile, bras ballants, tête sur la poitrine, cassé aux genoux » – bref, on s'explore. Comme le disait Beckett, quand on supprime la perception étrangère – et celle-ci semble bien s'amenuiser au fil de l'œuvre –, on échoue toujours sur l'écueil de « l'in-suppressible perception de soi ».

Le corps, chez Beckett, est donc plus que le support de la parole théâtrale: c'est aussi, et surtout, ce qui est toujours là, ce dont on ne peut pas se débarrasser, ce qui constitue donc – à la place de la parole – l'essentiel de la représentation. Ce n'est que par le corps qu'on accède au vide, et non par l'abstraction de la pensée verbalisée.

3. QU'EST-CE QUI, DANS LE TEXTE, FAIT CORPS ?

Dans *En attendant Godot*, le vide de la scène, « route à la campagne, avec arbre », et la richesse des didascalies donnent d'emblée au corps un rôle important: seuls les personnages remplissent la campagne déserte. Eux seuls occupent l'espace et rentrent, sortent, explorent les coulisses, parcourent la scène dans toutes ses dimensions.

Mais tous ces déplacements ont une valeur pour Beckett: ils se substituent parfois au langage, l'accompagnent ou au contraire le contredisent (« *ESTRAGON*: Je m'en vais. (*Il ne bouge pas*) »). Ils indiquent des rapports de force, des supériorités, des craintes: Lucky va et vient au gré de son maître, Vladimir et Estragon tournent avec curiosité autour de ces deux inconnus.

Chaque disposition physique de l'espace, dans des circonstances qui se ressemblent ou non, semble donc être une nouvelle tentative: tentative des personnages de savoir s'il n'est pas possible, en faisant autrement, d'arriver à autre chose que le « rien », tentative de l'auteur de réaliser sur scène encore une autre représentation concrète du rien, ou plutôt une autre facette de cette représentation – voire la question du « rien ».

Ainsi, les personnages cherchent: ils fouillent les poches, ils fouillent les chapeaux, les chaussures; ils scrutent, montrent, pointent du doigt, mais toujours dans le vague; ils explorent, se déplacent, déplacent les rares objets (les chaussures d'Estragon, par exemple, parcourent la scène au cours des deux actes).

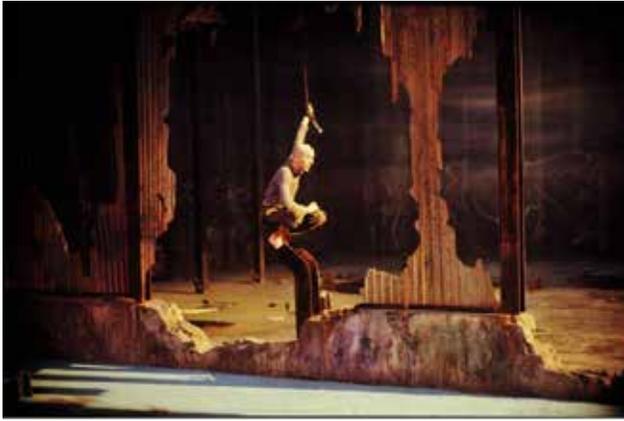
Mais de tout cela, rien ne sort: les deux corps sont toujours là, dans leur petit espace, qui se soutiennent,



De haut en bas:

> Mise en scène de Roger Blin, 1953

> Mise en scène de Otomar Krejka, Cour d'Honneur,
Festival d'Avignon, 1978 @ Fernand Michaud



De haut en bas :

> Mise en scène de Joël Jouanneau, Nanterre-Amandiers, 1991 @ Daniel Cande

> Mise en scène de Laurie Mac Cants, Bloomsburg Theater, Bloomsburg University (Pennsylvanie), 1992

> Mise en scène de Luc Bondy, Théâtre de l'Odéon, Paris, 1999



Un extrait de la mise en scène de Luc Bondy ici : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00221/en-attendant-godot-mis-en-scene-par-luc-bondy.html>



III. ATELIER DE PRATIQUE ARTISTIQUE

NIVEAU 1

Les chapeaux

Sur le mode du jeu clownesque on peut proposer un échauffement avec variations.

Enlever/mettre un chapeau de plus en plus vite. Refaire l'exercice mais à deux, puis à trois face public. Cet exercice favorise le travail sur la double énonciation théâtrale. Alternier l'adresse partenaire et l'adresse public. Variante plus difficile : le même exercice peut être reproduit avec des chaussures.

Variante facile : Marcher avec un chapeau et trouver le personnage, la démarche qui correspond au type de chapeau.

Des melons.

Je regarde les acteurs faire des italiennes, en civil, en casquette : alors, au delà des autres raisons déjà exposées, je me dis : « Le melon, ça donne de la hauteur » !

Quand Pozzo baisse la tête vers sa poitrine, cherche à écouter sa montre, que les deux autres viennent écouter à leur tour, on voit trois melons en grappe... mieux que trois têtes !

Vladimir recherche ses pensées dans son melon, sans succès. Lucky ne peut pas « penser » sans chapeau. Quand Pozzo écrase le chapeau de Lucky en criant « Comme ça il ne pensera plus ! », c'est d'une cruauté incroyable : on sent passer le vent des bûchers de livres.

Chaque mouvement de chapeau est un coup de théâtre. La tête nue apparaît. Chaque melon est un personnage.

*EN RÉPÉTANT GODOT, JEAN-PIERRE VINCENT,
NOTES 2015.*

NIVEAU 2

Mimes et pantomimes

La scène d'exposition. Mimer sur le mode du jeu burlesque du cinéma muet la scène d'exposition (avec soutien musical de type BO des films de Chaplin ou de Keaton).

Même consigne sur une improvisation qui travaille à partir de la tonalité tragique du cinéma muet expressionniste allemand.

On proposera un temps de retour sur la comparaison entre les deux registres de jeu.

NIVEAU 2

Improvisations et détournements d'objets

On demandera aux élèves de mettre en jeu les didascalies initiales, y compris les éléments du décor. L'utilisation d'objets peut être acceptée à la condition qu'ils soient détournés de leur fonction première. Cet exercice favorise l'imagination et la réflexion sur la manière de construire l'espace sur un plateau.

NIVEAU 2

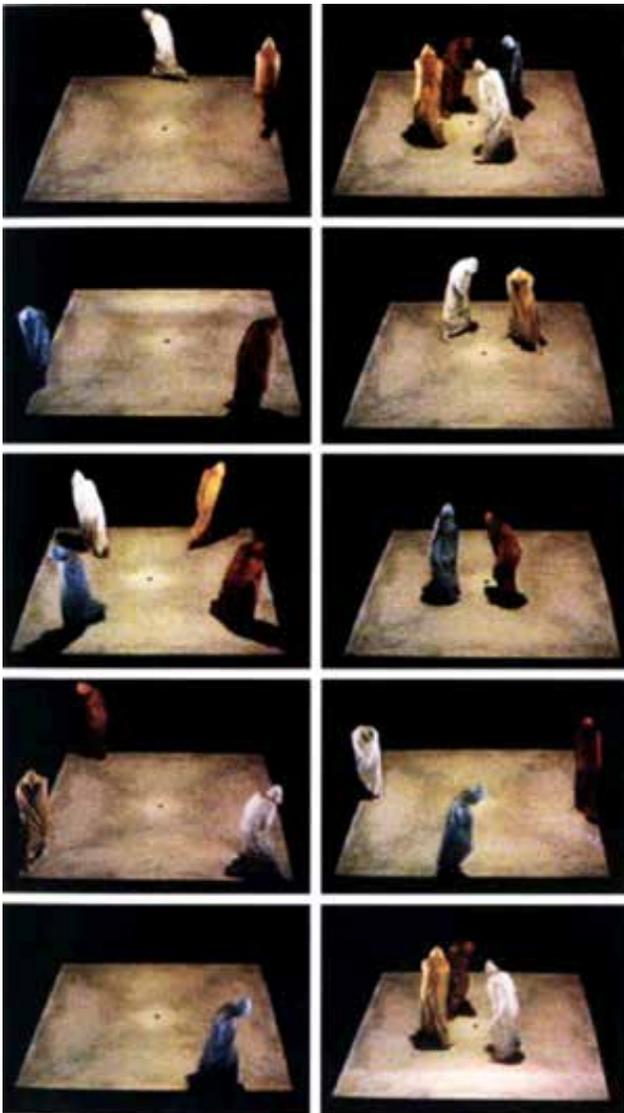
Le texte en choralité: You are so Lucky!

Le monologue de Lucky est un passage clé de la pièce. Morceau de bravoure mais aussi passage à haut risque pour l'acteur, il peut être travaillé comme un pur jeu sonore et musical. On demandera aux élèves de se distribuer des sections très courtes de textes, voire même de syllabes. L'exercice a pour objectif de faire travailler l'écoute et l'approche ludique de la mise en voix.

NIVEAU 3

QUAD I

**Le Théâtre, la danse, la philo...
(ci-après)**



Le jeu du temps.

Pas même besoin de s'abriter derrière la science quantique pour découvrir ici que le temps est une notion relative... Le temps n'avance plus, et pourtant, dit Pozzo, ne croyez pas ça. Il n'avance plus, mais il passe ! Patinage artistique.

Ce jeu avec les silences et le temps peu de banane est aussi bien sûr une saine provocation à ceux et celles qui ne viennent que pour se divertir et croire oublier le temps.

EN RÉPÉTANT GODOT, JEAN-PIERRE VINCENT, NOTES 2015.

OBJECTIF

Comprendre par la pratique comment les représentations artistiques convergent vers les mêmes remises en cause des formes et des représentations.

Montrer aux élèves un extrait de *Quad*.

<https://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfnICq9M>

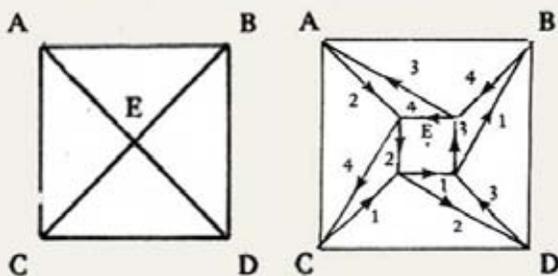
Dans la pièce de Beckett, 4 danseurs /acteurs dotés de signes distinctifs de couleur accomplissent un parcours précis au sein d'un carré, dont les quatre angles sont nommés A, B, C, D, et le milieu E. Les parcours cumulés amènent à un épuisement des possibilités du carré. Dans cette optique on peut demander aux élèves d'explorer cette contrainte sans pour autant suivre l'ordre fixé par Beckett. De même, on peut aussi les laisser libres du choix musical.

Faire lire l'article de Gilles Deleuze. Demander aux élèves d'expliquer leur expérience de pratique en la reliant à leur compréhension du texte de Deleuze.

Dans son article, Deleuze parle de « Ballet moderne ». Pas d'histoire, les personnages sont plutôt des figures qui évoluent sur scène puisque les personnages n'incarnent pas : ils n'ont pas de rôle à jouer.

L'expérience du plateau montre bien que l'épuisement des trajectoires a un effet particulier qui déplace la géométrisation de l'espace vers une géométrisation des corps eux-mêmes. Notre culture copernicienne et anthropocentriste a tendance à placer le centre au cœur de l'homme. Or, l'expérience de *Quad* nous amène à un tout autre endroit de notre perception de l'homme :

The players (1, 2, 3, 4) pace the given area, each following his particular course.
Area: square. Length of side: 6 paces.



Course 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA
Course 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB
Course 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC
Course 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD

CE N'EST PLUS L'HOMME QUI ORGANISE L'ESPACE, C'EST L'ESPACE QUI VA ORGANISER L'ACTIVITÉ HUMAINE. Ce déplacement des valeurs est un constat à la fois historique et philosophique qui se retrouve jusque dans la conception de l'espace chez les artistes contemporains. Nous sommes confrontés à une image de nous-mêmes, une image de notre humanité comme prisonnière de notre espace et de notre temps qui traduit ici notre obsolescence.

POUR ALLER PLUS LOIN

Faire opérer des rapprochements avec l'art chorégraphique de Merce Cunningham.



Extrait support: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/liste/recherche/merce%20cunningham/s#sort/-pertinence-/direction/DESC/page/1/size/10>

Les rapprochements entre Samuel Beckett et Merce Cunningham sont nombreux: rejet d'une danse narrative et figurative, l'essence de la danse se trouve dans le mouvement et non dans l'émotion qu'elle doit provoquer. Chaque danseur est un centre dans la chorégraphie. Les repères spatiaux sont dès lors bouleversés, puisque l'on n'est désormais plus confronté à un, mais à plusieurs centres. Le « body », qui habille uniformément chaque danseur vise également à neutraliser l'identité de l'interprète. Aucune figure ne doit prévaloir sur l'autre. Chez Beckett, la volonté première peut être confondue avec celle de Cunningham: 4 corps exécutant « un ballet moderne » pour le ballet en lui-même.

Mais le propos déplace le raisonnement purement formel: reconnaître l'homme quand il n'y a plus de possibilité de croire en lui, revient à décliner toutes ses actions, à l'épuiser dans toutes ses possibilités dont une seule est devenue impossible: trouver le centre. Dans *Fin de Partie* par exemple, Clov déplace son fauteuil pour trouver le centre exact: « Je suis bien au centre? » demande-t-il à Hamm. Bien sûr, le centre n'est pas atteignable: « Il faudrait un microscope pour trouver ce - . »

IV. AVANT ET APRÈS LA REPRÉSENTATION. LES CHOIX DE JEAN-PIERRE VINCENT



^ Jean-Pierre Vincent © Vincent Lucas

À partir des notes de mises en scène, de l'extrait de « *The Go-Between* » ainsi que de l'entretien (Annexe 3), reformuler les parti pris de mise en scène de Jean-Pierre Vincent.

UNE LECTURE POLITICO- PHILOSOPHIQUE DE LA PIÈCE

On notera que l'approche de Jean-Pierre Vincent privilégie la vision philosophique et politique du texte à l'approche littéraire et esthétique. Pour mettre en scène *En attendant Godot*, le dispositif scénographique devra tendre vers une épure complète où la dimension symbolique des signes s'effacera au profit d'une certaine *impersonnalité*. Faire entendre l'Histoire, la grande, faire raisonner la petite histoire, celle de Samuel Beckett lui-même, avec sa femme Suzanne par exemple, mais surtout faire entendre les bruits de notre monde contemporain en décomposition. La référence au philosophe Günter Anders sur l'obsolescence de l'homme traduit notre impossible nihilisme (Annexes).

Comme nous devons rire de notre condition, il faut donc aussi faire rire. Faire rire quand beaucoup de mises en scène d'*En attendant Godot* sont passées à côté du rire. Le point de repère affiché par Jean-Pierre Vincent est celui du cinéma burlesque américain dont Buster Keaton est l'effigie.

LE RESPECT ET L'EXPLORATION PROFONDE DU TEXTE

Jean-Pierre Vincent refuse de définir le metteur en scène comme « un créateur » : « J'accorde sans doute à l'auteur une importance particulière. C'est lui que je considère comme le créateur réel. » Le texte doit être servi avant tout.

LA DIRECTION DE L'ACTEUR AU CŒUR DU PROCESSUS DE LA MISE EN SCÈNE

Jean-Pierre Vincent insiste sur la part d'inconnu que contient la créativité de l'acteur. D'un côté, jouer avec « la balistique » du texte de Beckett, « sans faire le malin », de l'autre, travailler avec la créativité du comédien. C'est dans cette marge que se tient la mission de direction du metteur en scène telle que Jean-Pierre Vincent la définit.

PENDANT ET APRÈS LA REPRÉSENTATION

- Comparez les notes de création avec sa réalisation concrète lors de la représentation. Noter les changements et les écarts.
- Quels indices scéniques nous rendent perceptible cet état de re-décomposition qui caractérise notre société actuelle selon Jean-Pierre Vincent (dispositif scénographique + jeu de l'acteur).
- Si elles sont perceptibles, recherchez les références picturales, cinématographiques et musicales. Quelles orientations ces références donnent-elles à la lecture du texte ?
- Observez le travail de l'acteur et déterminer le type et le/les registres de jeu.

Commencer ?

Deuxième répétition sur le début. Pas facile. Déjà, c'est une question qui se pose à chaque mise en scène : comment commencer ? De quel droit ? Comment entraîner la sensibilité du public de façon pertinente ? Comment lui « faire la (bonne) pique » ? Ici, c'est particulier, car la pièce n'a pas de fin ; les deux actes pris séparément n'ont pas de fin (« Allons-y ». Ils ne bougent pas.). Pourquoi et comment aura-t-elle un début ? On sent bien que Beckett louvoie avec le problème... Dans les notes antérieures, je parlais de l'exposition. Beckett se refuse à cette notion classique, bien sûr. Pourtant il faut brancher lecteurs et spectateurs !

Acte I. Un humain souffre assis sur une pierre, proche de la suffocation. Un autre arrive avec une démarche bizarre (pipi culotte ? mais ça passera). Puis Beckett entrelace plusieurs thèmes qui se brouillent en s'éclaircissant. Mais l'énergie principale de ce mouvement est la relation quasi paternelle que Vladimir tente d'établir avec Estragon, supposé plus faible.

Et chacun dit ses rêves inaboutis : Estragon et la lune de miel en terre biblique, bander en se pendant ; Vladimir et le « dernier moment », le suicide à la Tour Eiffel, le salut du bon larron...

Tout cela doit être DIALOGUÉ, conflictuel. Ils ne monologuent pas.

Acte II. D'abord, rien ni personne. Entre Vladimir seul et angoissé de l'être, comme un chien perdu. Il chante ce qui semble être une prière, mais le texte est banal, enfantin, et tourne en rond. Puis entre l'autre : mêmes retrouvailles, et l'attente reprend.

*EN RÉPÉTANT GODOT, JEAN-PIERRE VINCENT,
NOTES 2015.*

ENTRETIEN

AVEC JEAN-PIERRE VINCENT

*Entretien réalisé à Paris par Amélie Rouber,
le 11 Février 2015.*

Transcripteurs actifs:

Hugo Trévisan, Méliandre Cerdan, Laurie Pérol.

« L'ÊTRE HUMAIN EST INCREVABLE. »

C'est la première fois que vous montez *En Attendant Godot*. C'est la première fois que vous montez une pièce de Beckett.

J'ai eu naguère un projet avorté sur *Fin de Partie*, mais je restais loin de *Godot*. Ce qui m'en a rapproché, c'est la lecture d'un court texte de l'essayiste Günther Anders (« Être sans temps »), dans son ouvrage « L'Obsolescence de l'Homme », qui est pour moi une bible de pensée sur le risque d'autodestruction vers lequel nous glissons doucement. Il y explique comment l'humanité, par ses progrès mêmes, finit par produire des objets obsolescents, devient lui-même un produit de sa propre industrie, obsolescent à son tour : dans ces deux tomes, on trouve des tas de petits textes sur l'obsolescence du travail, des masses, de la liberté, de la nature, de la conscience, etc. Urgent de lire ça !

Quel rapport faites-vous entre ce concept d'obsolescence de l'homme et *En attendant Godot* ?

C'est Anders qui le fait. Il dit en substance que le temps vide de ces personnages est à l'image de ce que nous vivons : nous avons (en général) une activité mais en réalité, beaucoup d'entre nous ont le sentiment « d'être agi ». Plus personne n'est maître de son action. « Rien à faire », ce sont les premiers mots de la pièce. Donc, on attend. On attend parce qu'on est là ; on n'est pas là parce qu'on attend ! Comme on attend, il faut bien se dire qu'on attend *quelque chose*, ce quelque chose, on lui donne un nom : Godot – qui ne viendra jamais. On pourrait y mettre fin. Mais la fin (le suicide) est impossible puisque les branches de l'arbre sont trop fragiles. Comme le dira Lucky au milieu de sa logorrhée : « *L'homme... malgré les progrès de l'alimentation et de l'élimination des déchets est en train de maigrir et en même temps... de rapetisser...* ».

Vous entendez là que *En attendant Godot* rend compte d'un état de notre situation présente ?

Oui, comme une œuvre d'art, métaphoriquement. C'est une parabole. Anders et Beckett (et quelques autres) avaient une vision d'avance au tournant des années 1950. C'est pour cette raison qu'on a appelé ça « Théâtre de l'Absurde ». Mais ce n'était pas absurde du tout.

Et de notre peur de basculer vers un autre monde en fait, d'un changement de civilisation ?

Oui. D'un arrêt de civilisation. L'humanité peut peut-être encore s'en tirer, en tant qu'humanité. Mais ce que dit Günther Anders, c'est qu'il est très probable que l'humanité va s'éteindre en tant qu'humanité. Devenir autre chose. Probablement pas d'ailleurs un retour à l'animalité. Mais attendez le clonage et un certain nombre de manipulations génétiques, les catastrophes et les exodes écologiques. J'exagère ? Mais aujourd'hui, si on n'exagère pas, qui vous entend ?

C'est de cette manière que vous reliez l'idée du tragique chez l'homme à celle du tragique chez Beckett ?

Le tragique est un grand (gros) mot... Tout ça est lié à l'histoire de la fin impossible. Puisqu'il n'y a pas de fin, on est là – dans une sorte de temps vide. Mais l'être humain est increvable. Récemment, j'écoutais le témoignage de Marceline Loridan-Ivens sur les camps : elle racontait en particulier un événement terrible : un groupe d'enfants que l'on transférait de Auschwitz à Birkenau par -20° , nus sous des couvertures : ils arrivaient vivants. Ils n'étaient pas morts de froid. C'est cela l'inimaginable résistance de l'humain. Bernard Chartreux et moi-même disons souvent aux acteurs : « Ne jouez pas que vous êtes accablés de malheur, jouez que vous êtes increvables devant le malheur. L'être humain est increvable » : Brecht, *Dans la Jungle des villes* : « Un être humain a beaucoup trop de possibilités ». Il supporte beaucoup trop de choses, jusqu'à quand ? Tout le problème est là.

Vous voyez donc ces personnages animés par un espoir, un désir ? Vous les voyez porteurs d'une certaine foi humaniste ?

Espoir ? Désir ? Humanisme ? Foi ? Grands mots, aussi. *En attendant Godot* est une œuvre lucide, athée et laïque. Godot n'est pas Dieu. Jésus est un fantôme. L'Arbre de Vie est mort. Ce n'est pas parce qu'il n'y a pas d'espoir qu'il faut se désespérer. Mais il faut être deux. L'être humain est absolument seul *et obligatoirement ensemble*. Voyez les moments où Vladimir et Estragon s'embrassent. Ils finissent deux fois par se prendre dans les bras l'un de l'autre, comme des fous, parce qu'ils sont inséparables, et qu'à deux ils peuvent y arriver. Tout seuls ils n'y arriveraient pas. Alors, ils voient arriver un autre couple, les fantômes du Maître et de l'Esclave, portant en eux les débris d'un passé (quand « le temps » existait) et les vestiges d'un rapport de classes. Puis adieu. Le vide recommence. « On s'en va ? *Ils ne bougent pas.* »

Vous percevez donc les personnages de Godot comme des entités philosophiques ?

Ce sont simplement des êtres de théâtre (de fiction!), extraordinairement vivants. La pièce peut donner à penser philosophiquement, parce qu'elle est concrète. Les personnages ne sont ni des symboles, ni quoi que ce soit d'abstrait.

Qu'est-ce qui reste de la culture dans *En attendant Godot*?

Tout! Ça grouille! En souterrain. Quand on suit l'histoire intellectuelle du jeune Beckett, on est impressionné. Sous le texte, il y a Dante et d'autres poètes, les ruines de l'Évangile, Kafka, Joyce. Il y a la France à pieds, le Vaucluse et l'Ariège, le vin de Monsieur Bonnelly, chez qui Beckett planqué en 43 travaillait les vignes... Il y a l'autre irlandais, Sean O'Casey, et ses farces absurdes. Il y a *Bouvard et Pécuchet*. Il y a la fausse culture de Pozzo. La culture du riche, complètement toc. Il y a l'atroce travail de Lucky pour recoller les morceaux de sa culture perdue.

Qu'en est-il alors des révolutions culturelles?

Il y en a eu beaucoup en ce XX^e siècle, des vraies et des fausses... Quand Beckett se met à écrire du théâtre, les révolutions sociales et politiques sont devenues meurtrières. La révolution théâtrale de Brecht tenait encore le coup. Au début de l'écriture d'*En attendant Godot*, de curieux «comiques staliniens» passaient par là. Estragon se nommait Lévy et Vladimir faisait penser à Ilitch (Lénine). Un petit tour et puis s'en sont allés. Beckett a décidé de prendre de la hauteur par rapport à ces agitations du siècle: sa vérité était ailleurs. Il regardait devant, pas derrière.

Cette conception d'un tragique joyeux est-elle la seule vision possible à transmettre?

Tous les bons lecteurs de *Godot* s'accordent là-dessus: Alain Badiou, Clément Rosset, Anders... Sans comique, pas de *Godot*. On peut bien sûr focaliser sur d'autres aspects de cette histoire, mais cette histoire-là, il faut la raconter aux gens, non pour les assommer, les désespérer, mais pour leur dire que même dans le pire, on peut encore quelque chose – on le doit. À côté de ça, dans *Godot*, les personnages sont aussi simplement des acteurs! Ils vivent «sur un plateau». En sortant de ce désert, les WC sont «au fond du couloir à gauche»: jolie distanciation! Et le public n'est pas oublié. Devant les acteurs, dans la salle, c'est le vide, il n'y a rien devant, «une tourbière». Et ça, les gens doivent le prendre en pleine figure. Mais ce n'est pas grave. Ce n'est pas définitif. (sourire)

Comment comptez-vous prendre en compte la dimension comique et burlesque de la pièce?

Elle est dans le texte à chaque instant, inséparable de la gravité du propos. Quand je travaille sur des tragédies grecques, je dis toujours: «Attention, la tragédie, ce n'est pas *dramatique*». Ce n'est pas mélodramatique/sentimental. C'est à la fois bien pire que ça, et plus directement humain. Dans *En attendant Godot*, le rire vient des clowns anglais du début du 20^e siècle (ou de beaucoup plus loin) devenus les burlesques américains. Il y a des moments dans *Godot* qui sont de purs numéros de clown. On peut voir sur Internet deux grands acteurs anglais qui sont des stars d'Hollywood, Ian Mc Kellen et Patrick Stewart. L'an dernier, ils ont joué *Godot* à New York. Le décor était un théâtre élisabéthain en ruine avec un arbre qui avait poussé dans le plancher – un décor, quoi, pas une route. Les acteurs étaient costumés en clodos hyperclassiques. C'était d'une drôlerie charmante, teintée d'humour noir. Les Anglais jouent Beckett carrément en comédie pure.

Il y a de l'imprévisible à monter Beckett, parce qu'il y a dans ce Beckett-là une grande liberté de discours. Je dois être vigilant à respecter cette richesse, à suivre pas à pas cette liberté.

En France, nous avons du mal avec le «non-sens» de l'humour anglais. C'est pourtant une donnée importante chez Beckett.

Oui. Ça n'empêche pas la cruauté de la chose! Si l'on prend le théâtre de Beckett «au tragique», on fait du prêchi-prêcha, on fait du moralisme, ou de la prétention – même chose pour Brecht ou Bond. Il y a de l'imprévisible à monter Beckett, parce qu'il y a dans ce Beckett-là une grande liberté de discours. Je dois être vigilant à respecter cette richesse, à suivre pas à pas cette liberté. Il faut aussi guetter les hasards de répétition, les erreurs de répétition, quelqu'un qui rentre trop tôt, quelqu'un qui rentre trop tard, il y a toujours quelque chose à apprendre dans une répétition qu'on n'avait pas prévu, qu'on ne pouvait pas prévoir.

Quels sont les autres thèmes ou les références qui guident votre réflexion?

Lorsque je prépare une mise en scène, je repère au fil de mes lectures des thèmes, des couches et des sous-couches de références. Selon les séquences, une matière apparaît plus qu'une autre. Ici, il y a – comme il disait lui-même – «Suzanne et moi», la France à pieds, Auschwitz, 14-18, (14-18 a beaucoup plus marqué Beckett que 39-45), Hiroshima, la Bible, tout l'aspect religieux mystique. Il y a aussi l'Irlande, Kafka et Joyce, Dante, et les burlesques. C'est un peu comme dans Shakespeare, tous les thèmes vivent ensemble, même si l'un est soudain plus présent, plus générateur que les autres.

Comment allez-vous transformer cette matière en théâtre, en jeu ?

Je réfléchis longtemps avant de commencer à répéter ; mais quand je répète, je suis chargé de tout ça, et je joue. Je suis d'abord un acteur, je joue, en m'identifiant constamment à l'auteur et au dernier spectateur. C'est mon corps qui travaille, mon corps gymnastique. *En attendant Godot* est aussi une pièce «gymnastique» : par exemple toute la gymnastique des entrées-sorties des personnages. Mais cette «matière», littéraire et intellectuelle, comme vous dites, c'est déjà du théâtre ! Il faut lire, savoir lire les indications de Beckett. C'est aussi précis qu'un script de cinéma.

À ce propos, les didascalies sont une contrainte puissante pour le metteur en scène.

Comment les abordez-vous ?

Les didascalies sont géniales, c'est souvent de la balistique pure. C'est une machine qui fonctionne de la même manière que les films de Buster Keaton. Dans les films de Keaton vous avez un rectangle à l'intérieur duquel un humain se débat – il peut aussi en être expulsé. C'est une balistique : il est lui-même lancé, il se lance, il fait des circuits dans cette formidable, sacrée prison de l'écran. Buster Keaton, c'est le Michel Ange de la balistique tragico-burlesque. Ce n'est pas un hasard que Beckett et Keaton ont fait un film* ensemble.

Pas d'écart par rapport à la dictée des didascalies donc ?

La «dictature» des didascalies, c'est ce que vous voulez dire ? Eh non, qu'est ce que vous voulez, je suis un peu nul, je vais monter ce qui est écrit ! Quand Beckett lui-même a monté la pièce en Allemagne en 1975, on raconte que c'était très, très comique. Et il avait évidemment respecté les didascalies. Nous avons fait quelques allègements. J'ai eu la brochure de ses répétitions : nous avons les mêmes – ou à très peu près.

Il y a une mythologie, une galerie d'images fabriquées à partir des mises en scène de Beckett. Ce sont les clichés des melons, des clochards atemporels par exemple. Comment comptez-vous travailler avec cette matière ?

Godot, je m'y suis souvent ennuyé parce que les metteurs en scène cherchaient justement à échapper à une prétendue imagerie obligée de Beckett, à ajouter

leur grain de sel. Les melons ne sont pas des clichés. C'est d'abord le moyen que Beckett a utilisé – il y tenait *beaucoup* – pour neutraliser toute lecture historico/socialo/anecdotique de son projet. Pozzo le Maître a aussi un melon ; Lucky l'esclave aussi. Pozzo torture Lucky, mais on est hors du quotidien. Les melons charrient tout un imaginaire : celui des burlesques américains, de la City de Londres, des jours de fête en Irlande... Si Estragon et Vladimir ont une casquette ou un bonnet, comme un SDF d'aujourd'hui, tout devient trop simple. La métaphore s'écroule. Adieu le voyage ! Je n'ai plus à réfléchir.

Je suis d'abord un acteur, je joue, en m'identifiant constamment à l'auteur et au dernier spectateur. C'est mon corps qui travaille, mon corps gymnastique.

Vous voulez dire que vous refusez de donner une direction de lecture, voire même de guider le spectateur vers un sens ?

Cette histoire de production de sens, justement, c'est une affaire de commentateur. Chaque fois qu'on me pose la question de l'intention de la mise en scène, eh bien l'intention de la mise en scène, c'est de monter la pièce ! Ça ne veut pas dire qu'on n'est pas créatif, pas imaginatif, mais le centre de l'énergie est *dans le texte*, « un trésor est caché dedans », pas dehors. Les idées de seconde main seront toujours plus faibles que les didascalies, que ce soit chez Heiner Müller, Edward Bond ou Beckett – extraordinaires ! Ces didascalies peuvent certes se traduire selon l'imaginaire et la culture de chacun des participants d'une équipe, et il est très important que ces participants aient des imaginaires complémentaires. Bernard Chartreux, le dramaturge, Chambas le décorateur, Patrice Cauchetier le créateur costumes et moi ne pensons pas la même chose au départ. Nous produisons (construisons) une

Les melons ne sont pas des clichés. C'est d'abord le moyen que Beckett a utilisé – il y tenait beaucoup – pour neutraliser toute lecture historico/socialo/anecdotique de son projet.

imagination extrêmement fidèle à nos yeux aux intentions de l'auteur, qu'il soit mort ou vivant. Et c'est aussi notre version de ce texte !

Vous entendez donc produire un décor dépourvu de connotations particulières, un décor *impersonnel* ?

Que l'arbre devienne une potence ? Un lampadaire ? Un transformateur électrique ? Ça sert à quoi ? Vraiment... C'est un arbre, point. Il veut dire quelque chose : l'Arbre de Vie, l'unique reste de la forêt, nature morte, point central autour duquel on tourne en rond... « Route de campagne avec un arbre ». Choisir la matière, la couleur, la forme de cette route, proposer 15 ou 20 versions, savoir pourquoi elles ne conviennent pas, nous y avons passé des jours. Et nous avons choisi : c'est *impersonnel* ?

C'est un désert, causé par quoi, on ne sait. Nucléaire civil ou militaire? La route sera claire, sable blond, pour qu'on voie (ce que je n'ai jamais vraiment vu) le tas de «cadavres» au deuxième acte. Enfin, un beau ciel. C'est très simple, pur.

Quelle musique vous trotte dans la tête en pensant à Godot?

Pas de musique. Si quelque chose dans l'histoire de la musique peut m'y faire penser, ce sont les «Sonates pour piano préparé» de John Cage. Je pense aussi à la musique de Morton Feldman, aux minimalistes américains et au violon irlandais. Mais sans musique, nous allons essayer de glisser des sons imperceptibles. J'ai dit à Benjamin Furbacco, le créateur sons, de produire soit le son très lointain d'une ville industrielle, soit un écho lointain de la mer, d'une bataille, des éléments sonores infinitésimaux, pour qu'au moment où le son s'arrête, on entende soudain qu'il n'y a plus rien – sensation du silence. Ça marchera, ou pas. Mais en tout cas il n'y aura pas de musique, non. La musique que ce soit sur *Fin de Partie* ou *Godot*, ce serait décoratif, or ce sont des pièces anti-décoratives.

Qui l'emporte dans cette pièce, la parole ou le silence? Comment comptez-vous mettre en jeu le silence?

Le silence c'est le silence. Celui des espaces infinis de Pascal, peut-être. Au commencement était le silence et non le verbe. De son texte de *Godot*, Beckett dit quelque part «*C'est une parole dont la fonction n'est pas tant d'avoir un sens que de lutter, mal j'espère, contre le silence, et d'y renvoyer*».

Donc pas de jeu dans les silences? Pas de situation?

Pas de jeu. On s'arrête. Rien. Si on fait quelque chose, il n'y a plus de silence parce que les gestes permettent au spectateur d'échapper à son propre silence. Mais le silence est une situation! Le spectateur est déstabilisé par le silence. Les silences dans *Godot*, c'est l'attente – c'est dans le titre. Il s'agit de passer le temps puisqu'on ne peut pas l'arrêter et qu'on ne peut pas le produire. Il n'y a rien à produire. Un personnage sort de scène, de temps en temps, mais

il revient vite puisqu'il n'y a pas d'ailleurs non plus. La physique moderne revient sur ses anciennes certitudes concernant le temps et l'espace. Beckett aussi.

Chaque fois qu'on me pose la question de l'intention de la mise en scène, eh bien l'intention de la mise en scène, c'est de monter la pièce! Ça ne veut pas dire qu'on n'est pas créatif, pas imaginatif, mais le centre de l'énergie est dans le texte, «un trésor est caché dedans», pas dehors.

Vous misez alors sur la créativité des acteurs?

Oui, toujours. Quand je cherche les acteurs, je me pose la question de la juste distribution de chaque rôle, mais aussi des couples, des familles. Je me demande qui va pouvoir travailler ensemble, quel couple physiquement va pouvoir produire de l'imaginaire, de la vie. À partir de là, je connais la pièce à fond, mais si je me contente de leur imposer mes idées, on aura un pauvre résultat. Les acteurs sont nécessairement créateurs. Sinon rien.

Est-ce que vous vous donnez des interdits sur cette mise en scène?

Non. Aucun sinon celui de faire le malin avec le texte (et donc avec le spectateur). Ne pas préférer une bonne idée qui vienne de moi collée sur le dos de la pièce aux idées qui peuvent venir de la profondeur du texte. Notre imagination – car nous en avons! – doit se mobiliser pour communiquer la force interne de la pièce, et pas pour exhiber notre prétendu génie. Il faut un peu de patience. Il faut à la fois être patient et impatient. Il ne faut pas vouloir résoudre tout en 5 minutes, surtout dans une pièce comme celle-là. Il faut «avalier» la distance. Je ne sais même pas comment je vais répéter. Comme d'habitude, en fait, en lisant pas à pas, riant, réfléchissant, entre artistes.

Ne pas préférer une bonne idée qui vienne de moi collée sur le dos de la pièce aux idées qui peuvent venir de la profondeur du texte. Notre imagination – car nous en avons! – doit se mobiliser pour communiquer la force interne de la pièce, et pas pour exhiber notre prétendu génie.

Depuis Beckett, d'autres auteurs ont abordé la question de la fin du monde, Edward Bond par exemple. C'est aussi un auteur que vous avez mis en scène. Quelles différences faites vous entre ces deux regards, ces deux écritures?

La fin du monde d'Edward Bond, en particulier dans *Pièces de Guerre* est plus liée à des circonstances historiques précises – la bombe atomique et le détraquement sociétal. Beckett a réussi, je crois, à parler de l'Histoire, sans en parler directement alors qu'Edward Bond est impliqué. Des jeunes amis à moi sont allés monter *Rouge Noir et ignorant* en

Turquie au printemps dernier. Ils connaissent Edward Bond et l'ont mis au courant du projet. Bond a réécrit la fin, en pesant moins sur l'histoire de la bombe, qui date un peu dans les consciences.

Bond écrit des paraboles, Beckett est-il pour vous au-delà de cette dimension didactique?

En fait, on assiste à un paradoxe chez E. Bond: celui qui parfois commet l'acte le plus horrible est le plus humain. Il a expérimenté par moments ce processus jusqu'à l'excès dans les pièces postérieures aux *Pièces de guerre*. Alors qu'il me semble qu'il y a dans *Godot* – qui est aussi une parabole – quelque chose, je ne sais pas comment dire, de supérieur, une réussite d'arriver à parler aux humains de l'inhumanité, de l'humanité sans grandiloquence. Un exemple me vient: le moment où Estragon roue de coups Lucky au sol, il le roue de coups, c'est très violent, mais il se refait mal au pied. C'est un gag. Chez Beckett, il y a des éléments d'une violence physique incroyable que je n'ai jamais rencontrés au théâtre qui sont aussi dans le même temps d'une drôlerie que je n'ai jamais vue non plus.

QUELQUES QUESTIONS POSÉES À JEAN-PIERRE VINCENT SUR SON ENGAGEMENT POLITIQUE ET CULTUREL

Ce que vous dites sur Beckett, sur notre état du monde, qui est un état désespéré, enfin, désespérant, mais en même temps aussi joyeux, ne renvoie en aucune manière au parcours engagé qui est le vôtre, celui d'un metteur en scène mais aussi d'un fondateur de théâtres, d'écoles. Votre parcours apparaît bien plutôt comme celui d'un humaniste.

Beckett n'est pas désespéré. Ou alors il l'est bien plus qu'on ne peut penser! Alors, parlons de «résistance active humaniste». Mais c'est aussi un antihumanisme. C'est un combat. C'est une bagarre politique. Je n'ai jamais pu entrer dans un parti, ni dans un mouvement. Mais je participe toujours au SYNDEAC (syndicat national des entreprises artistiques et culturelles). Je défends la politique culturelle de la France, voilà. Et je peux être chien, je peux être comme un chien, et je peux être violent avec le pouvoir.

Ce que vous décrivez est plus qu'une position de résistance, en réalité.

Je n'ai jamais été vraiment militant. Je milite pour le théâtre. C'est déjà ça. Et contre la sottise envahissante.

Quelle démarche de transmission du théâtre préconisez-vous? Faut-il quitter le répertoire,

céder sur la langue et la littérature et s'adapter en proposant un théâtre spécifiquement écrit pour la jeunesse?

Il ne faut pas se poser de faux problèmes, ne pas établir d'opposition (bien commode, en fait) entre connaissance de l'Histoire de l'Art Théâtral et recherche de textes nouveaux et d'inventions nouvelles – mais pas ignares de ce qui s'est passé depuis les Grecs. Le nouveau s'appuie sur l'ancien. La pédagogie théâtrale n'est pas seulement (et même surtout pas) «progressive»: B.A = BA, B.E = BE... C'est souvent une pédagogie du choc. Le nouveau apparaît toujours sous la forme du danger. Pour les jeunes comme pour les autres.

Comment la génération qui vient peut-elle agir?

Je ne suis pas à sa place et je ne peux m'y mettre. Je dirais: la Révolution. Mais la révolution se retourne toujours contre ceux qui l'initient. C'est dommage. Il faut donc commencer par soi. Se rendre intelligent, toujours plus intelligent. Savoir qui sont vos vrais ennemis. Comme disait naguère Michel Serres: lire chaque jour quelque chose qui vous apparaît trop difficile pour vous. La situation mondiale de *continue re-décomposition** devient tellement complexe qu'il faut d'abord agir sur ce qu'on sait, ce sur quoi on peut agir, autour de soi, intensément, le plus loin qu'on peut, en élargissant les cercles. Et avoir des amis avec qui le faire!

Je n'ai jamais été vraiment militant. Je milite pour le théâtre. C'est déjà ça. Et contre la sottise envahissante.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme: sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Tome 1, 1956, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, Paris, 2012.
- *Film*: un film expérimental écrit par Samuel Beckett et réalisé par Alan Schneider en 1965 avec Buster Keaton. <https://www.youtube.com/watch?v=aZtV-iHeQd0>
- Edward Bond, *Pièces de Guerre*, l'Arche éditeur, 1997
- Sur le concept de re-décomposition voir l'article de Jean Luc Nancy paru dans *Libération* du 18 août 2014, «Les images de l'image». http://www.liberation.fr/photographie/2014/08/18/les-images-de-l-image_1082747

ANNEXES

ANNEXE 1

Trois extraits d'*En attendant Godot*

EXTRAIT 1

Route à la campagne, avec arbre.

Soir.

Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en abanant. Il s'arrête, à bout de forces, se repose en haletant, recommence. Même jeu.

Entre Vladimir.

ESTRAGON (*renonçant à nouveau*). – Rien à faire.

VLADIMIR (*s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées*). – Je commence à le croire. (*Il s'immobilise.*) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. (*Il se recueille, songeant au combat. À Estragon*) – Alors, te revoilà, toi.

ESTRAGON – Tu crois ?

VLADIMIR – Je suis content de te revoir. Je te croyais parti pour toujours.

ESTRAGON – Moi aussi.

VLADIMIR. – Que faire pour fêter cette réunion ? (*Il réfléchit.*) Lève-toi que je t'embrasse. (*Il tend la main à Estragon.*)

ESTRAGON (*avec irritation*). – Tout à l'heure, tout à l'heure. *Silence.*

VLADIMIR (*froissé, froidement*). – Peut-on savoir où monsieur a passé la nuit ?

ESTRAGON – Dans un fossé.

VLADIMIR (*épaté*). – Un fossé ! Où ça ?

ESTRAGON (*sans geste*). – Par là.

VLADIMIR. – Et on ne t'a pas battu ?

ESTRAGON – Si... Pas trop.

VLADIMIR. – Toujours les mêmes ?

ESTRAGON – Les mêmes ? Je ne sais pas.

Silence.

VLADIMIR – Quand j'y pense... depuis le temps... je me demande... ce que tu serais devenu... sans moi... (*Avec décision.*) Tu ne serais plus qu'un petit tas d'ossements à l'heure qu'il est, pas d'erreur.

ESTRAGON (*piqué au vif*). – Et après ?

VLADIMIR (*accablé*). – C'est trop pour un seul homme. (*Un temps. Avec vivacité.*) D'un autre côté, à quoi bon se décourager à présent, voilà ce que je me dis. Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900.

ESTRAGON – Assez. Aide-moi à enlever cette saloperie.

VLADIMIR – La main dans la main on se serait jeté en bas de

la tour Eiffel, parmi les premiers. On portait beau alors. Maintenant il est trop tard. On ne nous laisserait même pas monter. (*Estragon s'acharne sur sa chaussure.*) Qu'est-ce que tu fais ?

ESTRAGON – Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi ?

VLADIMIR – Depuis le temps que je te dis qu'il faut les enlever tous les jours. Tu ferais mieux de m'écouter.

ESTRAGON (*faiblement*). – Aide-moi !

VLADIMIR – Tu as mal ?

ESTRAGON – Mal ! Il me demande si j'ai mal !

VLADIMIR (*avec emportement*). – Il n'y a jamais que toi qui souffres ! Moi je ne compte pas. Je voudrais pourtant te voir à ma place. Tu m'en dirais des nouvelles.

ESTRAGON – Tu as eu mal ?

VLADIMIR – Mal ! Il me demande si j'ai eu mal !

ESTRAGON (*pointant l'index*). – Ce n'est pas une raison pour ne pas te boutonner.

VLADIMIR (*se penchant*). – C'est vrai. (*Il se boutonne.*) Pas de laisser-aller dans les petites choses.

ESTRAGON – Qu'est-ce que tu veux que je te dise, tu attends toujours le dernier moment.

VLADIMIR (*rêveusement*). – Le dernier moment... (*Il médite.*) C'est long, mais ce sera bon. Qui disait ça ?

ESTRAGON – Tu ne veux pas m'aider ?

VLADIMIR – Des fois je me dis que ça vient quand même.

Alors je me sens tout drôle. (*Il ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue, le remet.*) Comment dire ?

Soulagé et en même temps... (*Il cherche*)... épouvanté. (*Avec emphase.*) É-pou-van-té. (*Il ôte à nouveau son chapeau, regarde dedans.*) Ça alors ! (*Il tape dessus comme pour en faire tomber quelque chose, regarde à nouveau dedans, le remet.*) Enfin...

(*Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure. Il regarde dedans, y promène sa main, la retourne, la secoue, cherche par terre s'il n'en est pas tombé quelque chose, ne trouve rien, passe sa main à nouveau dans sa chaussure, les yeux vagues.*) – Alors ?

ESTRAGON – Rien.

EXTRAIT 2

ESTRAGON – Rien à faire. (*Il tend le restant de carotte à Vladimir.*) Veux-tu la finir?

Un cri terrible retentit, tout proche. Estragon lâche la carotte. Ils se fient, puis se précipitent vers la coulisse. Estragon s'arrête à mi-chemin, retourne sur ses pas, ramasse la carotte, la fourre dans sa poche, s'élance vers Vladimir qui l'attend, s'arrête à nouveau, retourne sur ses pas, ramasse sa chaussure, puis court rejoindre Vladimir. Enlacés, la tête dans les épaules, se détournant de la menace, ils attendent.

Entrent Pozzo et Lucky. Celui-là dirige celui-ci au moyen d'une corde passée autour du cou, de sorte qu'on ne voit d'abord que Lucky suivi de la corde, assez longue pour qu'il puisse arriver au milieu du plateau avant que Pozzo débouche de la coulisse. Lucky porte une lourde valise, un siège pliant, un panier à provisions et un manteau (sur le bras); Pozzo un fouet.

POZZO (*en coulisse*). – Plus vite! (*Bruit de fouet. Pozzo paraît. Ils traversent ici scène. Lucky passe devant Vladimir et Estragon et sort. Pozzo, ayant vu Vladimir et Estragon, s'arrête. La corde se tend. Pozzo tire violemment dessus.*) Arrière! (*Bruit de chute. C'est Lucky qui tombe avec tout son chargement. Vladimir et Estragon le regardent, partagés entre l'envie d'aller à son secours et la peur de se mêler de ce qui ne les regarde pas. Vladimir fait un pas vers Lucky, Estragon le retient par la manche.*)

VLADIMIR – Lâche-moi!

ESTRAGON. – Reste tranquille.

POZZO – Attention! Il est méchant. (*Estragon et Vladimir le regardent.*) Avec les étrangers.

ESTRAGON (*bas*). – C'est lui?

VLADIMIR – Qui?

ESTRAGON – Voyons...

VLADIMIR – Godot?

ESTRAGON – Voilà.

POZZO – Je me présente Pozzo.

VLADIMIR – Mais non.

ESTRAGON – Il a dit Godot.

VLADIMIR – Mais non.

ESTRAGON (*à Pozzo*). – Vous n'êtes pas monsieur Godot, monsieur?

POZZO (*d'une voix terrible*). – Je suis Pozzo! (*Silence.*) Ce nom ne vous dit rien? (*Silence.*) Je vous demande si ce nom ne vous dit rien?

Vladimir et Estragon s'interrogent du regard.

ESTRAGON (*faisant semblant de chercher*). – Bozzo... Bozzo...

VLADIMIR (*de même*). – Pozzo...

POZZO – Pppozzo!

ESTRAGON – Ah! Pozzo... voyons... Pozzo...

VLADIMIR – C'est Pozzo ou Bozzo?

ESTRAGON – Pozzo... non, je ne vois pas.

VLADIMIR (*conciliant*). – J'ai connu une famille Gozzo. La mère brodait au tambour.
Pozzo avance, menaçant.

ESTRAGON (*vivement*). – Nous ne sommes pas d'ici, monsieur.

POZZO (*s'arrêtant*). – Vous êtes bien des êtres humains cependant. (*Il met ses lunettes.*) À ce que je vois. (*Il enlève ses lunettes.*) De la même espèce que moi. (*Il éclate d'un rire énorme.*) De la même espèce que Pozzo! D'origine divine!

VLADIMIR – C'est-à-dire...

POZZO (*tranchant*). – Qui est Godot?

ESTRAGON – Godot?

POZZO – Vous m'avez pris pour Godot.

VLADIMIR – Oh non, monsieur, pas un seul instant, monsieur.

POZZO – Qui est-ce?

VLADIMIR – Eh bien, c'est un... c'est une connaissance.

ESTRAGON – Mais non, voyons, on le connaît à peine.

VLADIMIR – Évidemment... on ne le connaît pas très bien... mais tout de même...

ESTRAGON – Pour ma part je ne le reconnaîtrais même pas.

POZZO – Vous m'avez pris pour lui.

ESTRAGON – C'est-à-dire... l'obscurité... la fatigue... la faiblesse... l'attente... j'avoue... j'ai cru... un instant...

VLADIMIR – Ne l'écoutez pas, monsieur, ne l'écoutez pas!

POZZO – L'attente? Vous l'attendiez donc?

VLADIMIR – C'est-à-dire...

POZZO – Ici? Sur mes terres?

VLADIMIR – On ne pensait pas à mal.

ESTRAGON – C'était dans une bonne intention.

POZZO – La route est à tout le monde.

VLADIMIR – C'est ce qu'on se disait.

POZZO – C'est une honte, mais c'est ainsi.

ESTRAGON – On n'y peut rien.

POZZO (*d'un geste large*). – Ne parlons plus de ça. (*Il tire sur la corde.*) Debout! (*Un temps.*) Chaque fois qu'il tombe il s'endort. (*Il tire sur la corde.*) Debout, charogne! (*Bruit de Lucky qui se relève et ramasse ses affaires. Pozzo tire sur la corde.*) Arrière! (*Lucky entre à reculons.*) Arrêt! (*Lucky s'arrête.*) Tourne! (*Lucky se retourne. À Vladimir et Estragon, affablement.*)

Mes amis, je suis heureux de vous avoir rencontrés. (*Devant leur expression incrédule.*) Mais oui, sincèrement heureux. (*Il tire sur la corde.*) Plus près! (*Lucky avance.*) Arrêt! (*Lucky s'arrête. À Vladimir et Estragon.*) Voyez-vous, la route est longue quand on chemine tout seul pendant... (*Il regarde sa montre*)... pendant (*il calcule*)... six heures, oui, c'est bien ça, six heures à la file, sans rencontrer âme qui vive. (*À Lucky.*) Manteau! (*Lucky dépose la valise, avance, donne le manteau, recule, reprend la valise.*) Tiens ça. (*Pozzo lui tend le fouet, Lucky avance et, n'ayant plus de mains, se penche et prend le fouet entre ses dents, puis recule. Pozzo commence à mettre son manteau, s'arrête.*) Manteau! (*Lucky dépose tout, avance, aide Pozzo à mettre son manteau, recule, reprend tout.*) Le fond de l'air est frais. (*Il frotte de boutonner son manteau, se penche, s'inspecte, se relève.*) Fouet! (*Lucky avance, se penche, Pozzo lui arrache le fouet de la bouche, Lucky recule.*) Voyez-vous, mes amis, je ne peux me passer longtemps de la société de mes semblables, (*il regarde les deux semblables*) même quand ils ne me ressemblent qu'imparfaitement. (*À Lucky.*) Pliant! (*Lucky dépose valise et panier, avance, ouvre le pliant, le pose par terre, recule, reprend valise et panier. Pozzo regarde le pliant.*) Plus près! (*Lucky dépose valise et panier, avance, déplace le pliant, recule, reprend valise et panier. Pozzo s'assied, pose le bout de son fouet contre la poitrine de Lucky et pousse.*) Arrière! (*Lucky recule.*) Encore. (*Lucky recule encore.*) Arrêt! (*Lucky s'arrête.*)

À Vladimir et Estragon) C'est pourquoi, avec votre permission, je m'en vais rester un moment auprès de vous, avant de m'aventurer plus avant. (À Lucky.) Panier! (Lucky avance, donne le panier, recule.) Le grand air, ça creuse. (Il ouvre le panier, en retire un morceau de poulet, un morceau de pain et une bouteille de vin. À Lucky.) Panier! (Lucky avance, prend le panier, recule, s'immobilise.) Plus loin! (Lucky recule.) Là! (Lucky s'arrête.) Il pue (Il boit une rasade à même le goulot.) À la bonne nôtre. (Il dépose la bouteille et se met à manger.)

Silence.

EXTRAIT 3

VLADIMIR – Non non, ne dis rien. Viens, on va marcher un peu.

Il prend Estragon par le bras et le fait marcher de long en large, jusqu'à ce qu'Estragon refuse d'aller plus loin.

ESTRAGON – Assez! Je suis fatigué.

VLADIMIR – Tu aimes mieux être planté là à ne rien faire?

ESTRAGON – Oui.

VLADIMIR – Comme tu veux.

Il lâche Estragon, va ramasser son veston et le met.

ESTRAGON – Allons-nous-en.

VLADIMIR – On ne peut pas.

ESTRAGON – Pourquoi?

VLADIMIR – On attend Godot.

ESTRAGON – C'est vrai. (Vladimir reprend son va-et-vient.)

Tu ne peux pas rester tranquille?

VLADIMIR – J'ai froid.

ESTRAGON – On est venus trop tôt.

VLADIMIR – C'est toujours à la tombée de la nuit.

ESTRAGON – Mais la nuit ne tombe pas.

VLADIMIR – Elle tombera tout d'un coup, comme hier.

ESTRAGON – Puis ce sera la nuit.

VLADIMIR – Et nous pourrons partir.

ESTRAGON – Puis ce sera encore le jour. (Un temps.) Que faire, que faire?

VLADIMIR (s'arrêtant de marcher, avec violence). – Tu as bientôt fini de te plaindre? Tu commences à me casser les pieds, avec tes gémissements.

ESTRAGON – Je m'en vais.

VLADIMIR (apercevant le chapeau de Lucky). – Tiens!

ESTRAGON – Adieu.

VLADIMIR – Le chapeau de Lucky! (Il s'en approche.) Voilà une heure que je suis là et je ne l'avais pas vu! (Très content.) C'est parfait!

ESTRAGON – Tu ne me verras plus.

VLADIMIR – Je ne me suis donc pas trompé d'endroit. Nous voilà tranquilles. (Il ramasse le chapeau de Lucky, le contemple, le redresse.) Ça devait être un beau chapeau. (Il le met à la place du sien qu'il tend à Estragon.) Tiens.

ESTRAGON – Quoi?

VLADIMIR – Tiens-moi ça.

Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu'il tend à Vladimir. Vladimir

prend le chapeau d'Estragon. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Vladimir. Vladimir met le chapeau d'Estragon à la place de celui de Lucky qu'il tend à Estragon. Estragon prend le chapeau de Lucky. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau d'Estragon. Estragon met le chapeau de Lucky à la place de celui de Vladimir qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend son chapeau. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Vladimir met son chapeau à la place de celui d'Estragon qu'il tend à Estragon. Estragon prend son chapeau. Vladimir ajuste son chapeau des deux mains. Estragon met son chapeau à la place de celui de Lucky qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau de Lucky. Estragon ajuste son chapeau des deux mains. Vladimir met le chapeau de Lucky à la place du sien qu'il tend à Estragon. Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon tend le chapeau de Vladimir à Vladimir qui le prend et le tend à Estragon qui le prend et le tend à Vladimir qui le prend et le jette. Tout cela dans un mouvement vif.

VLADIMIR – Il me va?

ESTRAGON – Je ne sais pas.

VLADIMIR – Non, mais comment me trouves-tu?

Il tourne la tête coquettement à droite et à gauche, prend des attitudes de mannequin.

ESTRAGON – Affreux.

VLADIMIR – Mais pas plus que d'habitude?

ESTRAGON – La même chose.

VLADIMIR – Alors je peux le garder. Le mien me faisait mal. (Un temps.) Comment dire? (Un temps.) Il me grattait.

ESTRAGON – Je m'en vais.

VLADIMIR – Tu ne veux pas jouer?

ESTRAGON – Jouer à quoi?

VLADIMIR – On pourrait jouer à Pozzo et Lucky.

ESTRAGON – Connais pas.

VLADIMIR – Moi je ferai Lucky, toi tu feras Pozzo. (Il prend l'attitude de Lucky, ployant sous le poids de ses bagages. Estragon le regarde avec stupéfaction.) Vas-y.

ESTRAGON – Qu'est-ce que je dois faire?

VLADIMIR – Engueule-moi!

ESTRAGON – Salaud!

VLADIMIR – Plus fort!

ESTRAGON – Fumier! Crapule!

Vladimir avance, recule, toujours ployé.

VLADIMIR – Dis-moi de penser.

ESTRAGON – Comment?

VLADIMIR – Dis, Pense, cochon!

ESTRAGON – Pense, cochon!

Silence.

VLADIMIR – Je ne peux pas!

ESTRAGON – Assez!

VLADIMIR – Dis-moi de danser.

ESTRAGON – Je m'en vais.

EXTRAIT 1

GILLES DELEUZE, « L'ÉPUISE ».

Quad, sans mots, sans voix, est un quadrilatère, un carré. Il est pourtant parfaitement déterminé, possède telles dimensions, mais n'a pas d'autres déterminations que ses singularités formelles, sommets équidistants et centre, pas d'autres contenus ou occupants que les quatre personnages semblables qui le parcourent sans cesse. C'est un espace quelconque fermé, globalement défini. Les personnages mêmes, petits et maigres, asexués, encapuchonnés, n'ont d'autres singularités que de partir chacun d'un sommet comme d'un point cardinal, personnages quelconques qui parcourent le carré chacun suivant un cours et dans des directions données. On peut toujours leur affecter une lumière, une couleur, une percussion, un bruit de pas qui les distinguent. Mais c'est une manière de les reconnaître ; ils ne sont en eux-mêmes déterminés que spatialement, ils ne sont eux-mêmes affectés de rien d'autre que de leur ordre et leur position. Ce sont des personnages innaffectés dans un espace innaffectable. *Quad* est une ritournelle essentiellement motrice, avec pour musique le frottement des chaussons. On dirait des rats. La forme de la ritournelle est la série, qui ne concerne plus ici des objets à combiner, mais seulement des parcours sans objet. La série a un ordre, d'après lequel elle croît et décroît, recroît et redécroit, suivant l'apparition et la disparition des personnages aux quatre coins du carré : c'est un canon. Elle a un cours continu, suivant la succession des segments parcourus, un côté, la diagonale, un côté... etc. Elle a un ensemble, que Beckett caractérise ainsi : « quatre solos possibles, tous ainsi épuisés (dont deux par deux fois) ; quatre trios possibles deux fois, tous ainsi épuisés » ; un quatuor quatre fois. L'ordre, le cours et l'ensemble rendent le mouvement d'autant plus inexorable qu'il est sans objet, comme un tapis roulant qui ferait apparaître et disparaître les mobiles. Le texte de Beckett est parfaitement clair : il s'agit d'épuiser l'espace. Il n'y a pas de doute que les personnages se fatiguent, et leurs pas se feront de plus en plus traînants. Pourtant, la fatigue concerne surtout un aspect mineur de l'entreprise : le nombre de fois où une combinaison possible est réalisée (par exemple deux des duos sont réalisés deux fois, les quatre trios, deux fois, le quatuor quatre fois). Les personnages fatiguent d'après le nombre des réalisations. Mais le possible est accompli, indépendamment de ce nombre, par les personnages épuisés et qui l'épuisent. Le problème est : par rapport à quoi va se définir l'épuisement, qui ne se confond pas avec la fatigue ? Les personnages réalisent et fatiguent aux quatre coins du carré, sur les côtés et les diagonales. Mais ils accomplissent et épuisent au centre du carré, là où les diagonales se croisent. C'est là, dirait-on, la potentialité du carré. La potentialité est un double possible. C'est la possibilité qu'un événement lui-même possible se réalise dans l'espace considéré. La possibilité que quelque chose se réalise, et celle que quelque part le réalise. La potentialité du carré, c'est la possibilité que les quatre corps en mouvement qui le peuplent se rencontrent, par 2, 3 ou 4, suivant l'ordre et le cours de la série. Le centre est précisément l'endroit où ils peuvent se rencontrer ; et leur rencontre, leur

collision, n'est pas un événement parmi d'autres, mais la seule possibilité d'événement, c'est-à-dire la potentialité de l'espace correspondant. Épuiser l'espace, c'est en exténuer la potentialité, en rendant toute rencontre impossible. La solution du problème est, dès lors, dans ce léger décrochage central, ce déhanchement, cet écart, ce hiatus, cette ponctuation, cette syncope, rapide esquivé ou petit saut qui prévoit la rencontre et la conjure. La répétition n'ôte rien au caractère décisif, absolu, d'un tel geste. Les corps s'évitent respectivement mais ils évitent le centre absolument. Ils se déhanchent au centre pour s'éviter, mais chacun se déhanche en solo pour éviter le centre. Ce qui est dépotentialisé, c'est l'espace. « Piste juste assez large pour qu'un seul corps jamais deux ne s'y croisent ». *Quad* est proche d'un ballet. Les concordances générales de l'œuvre de Beckett avec le ballet moderne sont nombreuses : l'abandon de tout privilège de la stature verticale ; l'agglutination des corps pour tenir debout ; la substitution d'un espace quelconque aux étendues qualifiées ; le remplacement de toute histoire ou narration par un « gestus » comme logique des postures et positions ; la recherche d'un minimalisme ; l'investissement par la danse de la marche et de ses accidents ; la conquête de dissonances gestuelles... Il est normal que Beckett demande aux marcheurs de *Quad* « une certaine expérience de la danse ». Non seulement les marches l'exigent, mais le hiatus, la ponctuation, la dissonance. C'est proche aussi d'une œuvre musicale. Une œuvre de Beethoven, « Trio du Fantôme » apparaît dans une autre pièce de télévision de Beckett et lui donne son titre. Or le deuxième mouvement du Trio, que Beckett utilise, nous fait assister à la composition, décomposition, recomposition d'un thème à deux motifs, à deux ritournelles. C'est comme la croissance et la décroissance d'un composé plus ou moins dense sur des lignes mélodiques et harmoniques, surface sonore parcourue par un mouvement continu obsédant, obsessionnel. Mais il y a tout autre chose aussi : une sorte d'érosion centrale qui se présente d'abord comme une menace dans les basses, et s'exprime dans le trille ou le flottement du piano, comme si l'on allait quitter la tonalité pour une autre ou pour rien, trouvant la surface, plongeant dans une dimension fantomatique où les dissonances viendraient seulement ponctuer le silence. Et c'est bien ce que Beckett souligne, chaque fois qu'il parle de Beethoven : un art des dissonances inouï jusqu'alors, un flottement, un hiatus, « une ponctuation de débiscence », un accent donné par ce qui s'ouvre, se dérobe et s'abîme, un écart qui ne ponctue plus que le silence d'une fin dernière.

Gilles Deleuze, « L'Épuié » in *Quad et autres pièces pour la télévision* de Samuel Beckett, Paris, Éditions de Minuit, 1992

EXTRAIT 2

GÜNTHER ANDERS – «ÊTRE SANS TEMPS».

«Pour raconter la fable de cette forme d'existence qui ne connaît plus ni forme ni principe et dans laquelle la vie n'avance plus, (Beckett) détruit la forme et le principe de la fable: la fable détruite, c'est-à-dire celle qui n'avance plus, devient la forme la plus appropriée pour dire la vie qui n'avance plus. (...)

Que le bric-à-brac d'événements et de bribes de conversation dont la pièce est faite surgisse sans motif, s'interrompe sans motif ou se répète tout simplement (d'une manière si insidieuse que les protagonistes ne se rendent souvent même pas compte qu'il y a répétition), personne ne le nie: cette absence de motivation est motivée par son objet même; et cet objet est la vie, une vie qui n'a plus ni moteur ni mobile. (...) C'est donc de cette sorte de vie, de l'homme qui reste parce que, maintenant, il est là, que parle Beckett. Mais il en parle d'une façon qui diffère fondamentalement de toutes les descriptions antérieures du désespoir.

(...) On ne peut pas vraiment dire qu'ils attendent quelque chose de déterminé (...) En réalité, ils n'attendent absolument rien. Mais compte tenu et en raison même de leur existence jour après jour, il leur est impossible de ne pas conclure qu'ils attendent; et compte tenu de leur «attente» qui se prolonge jour après jour, ils ne peuvent s'empêcher de conclure qu'ils attendent quelque chose... (...) Godot n'est rien d'autre qu'un nom pour signifier que l'existence qui continue absurdement se méprend quant à sa propre essence quand elle se saisit, à tort, comme «attente», «attente de quelque chose». (...) En disant cela, nous ne faisons que répéter ce que dit Beckett lui-même dans le titre de sa pièce: à savoir que l'important, en fin de compte, ce n'est pas Godot, mais le «en attendant». Puisque (Vladimir et Estragon) ne perdent finalement pas leur espoir, et qu'ils sont même incapables de le perdre, ce sont plutôt des idéologues naïfs et désespérément optimistes. Ce que Beckett représente, ce n'est donc pas le «nihilisme», mais l'inaptitude des hommes, même dans la situation la plus désespérée, à être nihilistes.»

Etc. Le temps qui n'avance plus... l'amnésie... l'entrée du Maître et de l'Esclave...

Être sans temps, in *L'Obsolescence de l'homme*

Tome 1. Éditions IVREA. Paris 2002.

Note: L'extrait et les passages soulignés sont réalisés par Jean-Pierre Vincent.

ANNEXE 3

JEAN-PIERRE VINCENT

«JE SUIS DONC UN ARTISTE-INTERPRÈTE.» «THE GO-BETWEEN»

J'étais acteur. Je le reste sans doute au fond du cœur. Mais je n'imaginerais plus occuper d'autre fonction au théâtre que celle de metteur en scène.

Je ne me figure pas mon travail comme un travail de «créateur». Ce mot a été généralisé, banalisé, pour parler d'une génération de metteurs en scène. Dans cette génération il y avait des créateurs (le groupe Engel-Pautrat-Rieti au TNS, Bruno Bayen ou Jérôme Deschamps). Les autres sont des interprètes. Artisans du signifié, ils peuvent bien faire des incursions dans le signifiant. Ils peuvent prendre plus ou moins de liberté avec les classiques (surtout les classiques) qu'ils montent. Cette indépendance a donné parfois l'illusion d'une création à part entière. Pour ma part je n'y crois ni n'y adhère.

Si la mise en scène devient l'acte créateur au théâtre, c'est toujours aux dépens du poète et de l'acteur. (...) J'accorde sans doute à l'auteur une importance particulière. C'est lui que je considère comme le créateur réel. C'est encore plus clair dans le cas d'un texte dont on fait la première mise en scène.

Je suis donc un artiste-interprète.

Suis-je pour autant neutre et transparent? Suis-je un simple vecteur du texte? Non. (...)

Au fond, si je fais ce métier, c'est pour continuer à apprendre. Le metteur en scène se retrouve souvent en position de pédagogue. Or un pédagogue n'est intéressant et utile que si dans l'enseignement il continue à apprendre lui-même. (...)

P.-S.: On aura cru comprendre que je me range du côté des «modestes». C'est évidemment faux. C'est avec un orgueil tout à fait combatif que je suis un militant de la mise en scène. Imaginons qu'on en revienne à l'époque d'avant la mise en scène, à l'acteur-roi comme on dit. L'acteur-roi serait bien nu. L'acteur et le metteur en scène sont désormais liés dans l'histoire du théâtre, quoi qu'il leur arrive dans la diversité des circonstances.

Extrait tiré de «The-Go-Between», in *L'Art du Théâtre*, n° 6, Actes Sud, 1987.

JEAN-PIERRE VINCENT.
NOTES DE MISE EN SCÈNE
POUR EN ATTENDANT GODOT

Pistes «Automne 2014» (extraits)

En attendant Godot m'est revenu en tête à la lecture d'un texte de Günther ANDERS, un des grands analystes de notre époque. «Être sans temps», tel est le titre de cet essai sur *Godot*, qui s'insère dans son grand œuvre, «L'obsolescence de l'homme», où il démonte et démontre comment, de progrès en progrès, l'humanité se vide peu à peu de son contenu et prépare ce qui pourrait être sa propre fin, en tant qu'*humanité* du moins... L'Histoire semble avoir disparu. La première moitié du XX^e siècle a été le lieu de désastreuses conséquences du progrès. En 1948, date de l'écriture, Beckett et son *Godot* viennent juste après cela. Beckett a soigneusement écarté les allusions directes à cette période qui étaient présentes dans ses premiers manuscrits. Pas d'actualité anecdotique.

«Rien à faire».

C'est la première phrase de la pièce. L'autre répond «**Je commence à le croire. J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir soit raisonnable, tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat.**». Il ajoutera plus loin: «**D'un autre côté, je me dis, à quoi bon se décourager maintenant?**».

Cela ne concerne ici qu'une godasse impossible à enlever et une incontrôlable envie de pipi. La polysémie de Beckett commence là. Ce début ne veut dire que cela et veut tout dire à la fois, concernant «l'ère du vide» où nous sommes entrés. Anders n'est pas le seul à nous décrire l'évidente et insensible autodestruction de l'humanité à partir de son progrès même. Comment et pourquoi Beckett a-t-il senti cela si tôt?

Et à la fin de la pièce, «*Ils ne bougent pas*». On attend encore. On n'attend vraiment plus rien, en fait. On n'est pas là parce qu'on attend. On attend parce qu'*on est là*, disait Anders. On peut, on doit toujours occuper l'attente, même assez joyeusement, puisqu'on est encore là. La mort arrive très vite dans ce texte, puis elle passe...

Théâtre. Avec une certaine surprise, j'ai redécouvert une pièce concrète, factuelle, poétique, théâtrale et drôle, phrase après phrase, séquence après séquence, sans me laisser noyer par le flot des mots et des pages qui tournent. Il n'y pas d'action, comme on dit, mais une foule de bribes d'actions et d'arrêts sur image. Au-delà du contenu lui-même, cela tient beaucoup à un usage radical et simple de la scène de théâtre en tant que telle: la «Planche», le fameux «plateau» entre les deux «coulisses», «à droite» et «à gauche». Traversées, *entrées* et *sorties*, et l'arbre, comme unique survivance du décor de forêt d'autrefois. Le ciel: lune et soleil qui

montent et *descendent*. D'où une lumière qui monte et descend, comme dans *Le Dépeupleur* du même auteur. La salle, à laquelle il est fait parfois référence, c'est le monde qui fait encore semblant d'exister.

Toutes les lectures scéniques qui ont voulu prendre la scène dans un autre sens, masquer ce truc si simple, ont échoué, sont retombées dans l'ennui répétitif, alors qu'elles s'ingéniaient justement à lui échapper. Oui, cela raconte la répétition, le surplace d'un temps qui désormais est mort, mais ce théâtre est tout sauf répétitif. Aventures dans l'inaventure, actions dans l'inaction – l'impossibilité d'action, la complaisance à cette impossibilité.

Burlesque.

Clowns anglais, mortels et métaphysiques. Chaplin, Keaton, Laurel & Hardy. Revoir *FILM* de Beckett avec et pour le vieux Keaton. Première didascalie à propos de Vladimir: «S'approchant à petits pas raides, jambes écartées», donc entre clownerie, vieillierie précoce et handicap moteur. Mais la clownerie n'est pas un divertissement. Comme dit Anders, le clown métaphysique *confond ce qui est et ce qui n'est pas*: il trébuche sur une marche qui n'existe pas, et trébuche sur de vraies marches comme si elles n'existaient pas. Clément Rosset a écrit naguère un bel article (N° de la Revue *Critique*, 1990) sur le comique chez Beckett.

Texte et mise en scène. La pièce et une mise en scène sont écrites du même geste. D'où la querelle récurrente, voire les procès concernant le «respect des indications de l'auteur». Il y a respect et respect: suffit de déterminer ce qu'il y a d'essentiel et ce qu'il y a de contingent. Aujourd'hui, la question se pose de situer ou non la pièce dans son contexte, ou bien de chercher l'équivalent actuel. Il n'y a pas d'équivalent actuel. De même, en 1950, Beckett composait ses personnages de façon à ce qu'ils ne soient pas assignables à un quelconque réalisme (un réalisme quelconque): un peu clochards, mais pas seulement, un peu clowns, mais pas seulement, un peu descendants de la City anglaise ou des pubs irlandais (les chapeaux melon), mais pas vraiment, un peu philosophes ou théologiens, mais pas trop, souvent «Suzanne et moi» (le couple Beckett), aussi. Tout cela pour mettre en déroute les explications faciles.

Mais il y a une «mathématique» de ce texte, une logique balistique écrite: mouvements, gesticulations, arrêts, entrées, sorties). De quelque façon qu'on prenne cela en compte, on n'y échappe pas. Sinon, rien.

Arbre. L'arbre de l'Éden, l'arbre de Vie, aujourd'hui mort. Le premier arbre, premier décor de l'humanité, arrivé à sa fin. Calciné... Image d'une NATURE MORTE, où l'on fait semblant de vivre. Arbre mort, «agonisant» avec des rémissions pourtant: parfois, des

feuilles repoussent – sans raison apparente, sinon que c'est le deuxième acte et qu'il faut bien que quelque chose change... La pièce est aussi pour les personnages une *comédie de l'agonie qui n'en fait pas*.

Arbre farceur? Il faudrait qu'au début du II (plateau vide), on voit les feuilles sortir des branches! Artefact...

Lucky en intellectuel déclassé/dépassé/déphasé. «Mauvais porteur... ce n'est pas son métier...», dit Pozzo. «Il m'a tout appris», dit Pozzo après avoir prononcé une phrase à haute prétention intellectuelle. La leçon (ce que j'en ai compris) du travail de Bondy/Desarthe: quand il «pense», Lucky ne retrouve plus l'ordre de son discours savant d'autrefois – le rationalisme d'avant la catastrophe: un ex-professeur cherchant désespérément à retrouver sa science, sa culture en ruine. Lucky est médiocre porteur – pas si malhabile que ça dans l'exercice de l'esclavage – mais digne.

Lucky est un nom de chien assez courant – en Angleterre, naguère aussi en France. Pozzo dit d'entrée de jeu: «Attention! Il est méchant... Avec les étrangers...». Le chien n'est pas forcément méchant; c'est son maître qui le fabrique.

Ce silence-là.

On doit entendre les didascalies «silence» absolument, ne pas en louper une. Le temps (se) passe. Ce temps est du rien sensible, qui avance. Rien ne se passe, mais le temps défile tout de même, troué par des paroles. Stravinsky a cherché à rencontrer Beckett, car il était frappé par les silences d'*En attendant Godot*. Je ne me souviens pas avoir vraiment entendu ces instants de «trous noirs», quand j'ai assisté aux diverses mises en scène, du moins pas systématiquement. Seulement comme des effets, ou des compromis. Comme toujours d'ailleurs, il y a *d'abord* le silence, puis les paroles, et retour au silence, inlassablement. *En attendant Godot*, c'est long: voir le nombre de pages... Toujours trop long, quand je l'ai vu, quelles que soient les qualités de la mise en scène et de l'interprétation. Sans doute, était-ce trop long *parce que ce n'était pas assez long*... Il ne faut pas avoir peur. Tant pis, tant mieux. Si on essaie de jouer au plus fin avec le temps, si l'on presse le pas, cela devient une œuvre moyenne.

Un jour, un musicien a proposé à Beckett de faire un opéra (de chambre) sur les paroles de *Godot*. Réponse fermement négative de Beckett, qui ajoute: «... **il s'agit d'une parole dont la fonction n'est pas tant d'avoir un sens que de lutter, mal j'espère, contre le silence, et d'y renvoyer**».

Melons.

Roger Blin raconte que «Sam» venait aux répétitions lors de la création, qu'il n'avait pas grand-chose à dire sur les personnages; il savait surtout qu'ils avaient des

chapeaux melon. On est tenté souvent de recourir à d'autres galures... Certains l'ont fait.

D'où viennent ces chapeaux et en quoi sont-ils importants? On pense vite à Laurel & Hardy, à ce qu'ils représentent d'ailleurs de dignité petite-bourgeoise en déroute. Très tôt dans la pièce, Didi et Gogo évoquent cette époque 1900 où «l'on portait beau». Leurs costumes sont des débris de costumes qui ont porté beau naguère («na-guerre»). Les melons sont encore la marque – pour un Britannique particulièrement – d'une société qui se tient: melons de la City et d'Epsom, melons de cérémonie (voir le cocher marieur et ivrogne dans l'Irlande de *L'Homme Tranquille* de John Ford).

Chose bizarre: Pozzo et Lucky portent les mêmes melons. Logiquement, Pozzo devrait porter chapeau mou ou casquette de *gentleman-farmer* ou le haut-de-forme de Johnnie Walker (celui du whisky), et Lucky je-ne-sais-quoi d'autre... Mais ils doivent porter ce chapeau, cette sorte d'uniforme qui d'un côté rend leur réalité individuelle plus incertaine, et les réunit de l'autre à cette fratrie clownesque des êtres beckettians. Le reste de leur costume est par ailleurs indépendant du melon qu'ils portent.

Johnnie Walker, le gentleman écossais, c'est «chapeau melon *et bottes de cuir*»: peut-être intéressant quand même de chercher de ce côté-là... Walker, en plus, veut dire «Marcheur»... Et le personnage célèbre de Johnnie W. est figuré en train de marcher! Haut-de-forme et molletières lacées, c'est intéressant... Chic comme «Big Jim» devenu riche, le copain de Charlot dans *La Ruée vers l'or*...

Ping et Pong.

Les didascalies de Beckett sont nombreuses, précises et précieuses. Elles seront, bien sûr, notre guide et notre repère. Pas question de faire le malin avec ça.

Mais pour le plaisir du travail, j'ai fabriqué un texte «économique» en supprimant ces indications (physiques ou psychologiques). J'ai tout de même conservé certaines indications balistiques nécessaires à la compréhension, en particulier autour de Lucky. L'intérêt de ce petit travail est de découvrir un texte allégé, allant, souvent proche du cabaret (anglais). Même si auparavant on lisait la pièce dans l'esprit le plus léger possible, sans accabler Didi et Gogo à chaque instant d'un terrible destin, il y avait toujours ces petits mots en italique, envahissants, mine de rien... Du coup, l'alternance entre paroles véloces et silences éperdus se révèle plus simple, plus radicale aussi.

CONTACTS

Dossier réalisé par Amélie Rouher,
professeur de lettres correspondante culturelle
auprès de la Comédie,
missionnée par le rectorat
a.rouher@lacomediuedeclermont.com
Assistanat Hugo Trévisan, Laurie Pérol,
et Mélissandre Cerdan (licence Arts de la scène)
Université Blaise-Pascal



contact scolaire
Laure Canezin,
chargée des relations avec les publics
l.canezin@lacomediuedeclermont.com
t. 0473.170.180

